



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

**Früher Film, Tableaux vivants und die Attraktion des Schönen. Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen und rezeptionsästhetischen Phänomens**

Wiegand, Daniel

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-130982>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Wiegand, Daniel (2016). Früher Film, Tableaux vivants und die Attraktion des Schönen. Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen und rezeptionsästhetischen Phänomens. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 83-116.

# **FILM BILD KUNST**

**Visuelle Ästhetik des vorklassischen  
Stummfilms**

**HERAUSGEGEBEN VON**

**JÖRG SCHWEINITZ UND DANIEL WIEGAND**

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2016  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Nadine Schrey  
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich  
Druck: druckhaus köthen, Köthen  
Printed in Germany  
ISSN 1876-3708  
ISBN 978-3-89472-835-9

## **Früher Film, Tableaux vivants und die «Attraktion des Schönen»**

### **Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen und rezeptionsästhetischen Phänomens<sup>1</sup>**

«Living photographs are about as far from being  
things of beauty as anything possibly could be»

*Cecil Hepworth (1896)<sup>2</sup>*

«Der bemerkenswerteste Umschwung,  
der sich in der Lichtbildkunst vollzieht,  
charakterisiert sich durch die starke Betonung  
des Bildmässigen und Malerischen»

*Anonymer Autor in  
Der Kinematograph (1914)<sup>3</sup>*

In *MR. TURNER* (Mike Leigh, GB/F/D 2014), einem Film über das Leben des berühmten britischen Malers William Turner, sehen viele der sorgsam komponierten, in weiches Licht getauchten und von warmen Gelb- und Brauntönen geprägten Einstellungen ganz so aus, als hätte sie der im Film zu sehende Künstler gemalt. Ähnlich der *narrativen* Metalepse, bei der es zu einer Überschreitung der Erzählebenen kommt (etwa wenn der Erzähler innerhalb der Geschichte auftaucht), liegt hier ein Spiel mit den filmischen Gestaltungsebenen vor: Der diegetische Maler scheint aus dem Film herausgetreten zu sein und für das Aussehen seiner eigenen Lebensverfilmung verantwortlich zu zeichnen. Solche *visuellen* Metalep-

- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auf mehreren Kapiteln der voraussichtlich im Sommer 2016 erscheinenden Dissertationsschrift des Autors zu intermedialen Beziehungen zwischen Tableaux vivants und frühem Kino.
- 2 Zit.n. Bottomore 1996, 137.
- 3 Anon. [J.G.] 1915, o.S.

sen› finden sich in der Filmgeschichte häufiger und werden in ihrer Logik für gewöhnlich nicht hinterfragt. Stattdessen erscheint das Genre der Malerbiographie schlicht als willkommene Gelegenheit, filmische Inszenierungsmöglichkeiten mit der historischen Bildästhetik der entsprechenden Malerei engzuführen. Dies kommt offenbar auch einem Bedürfnis des heutigen (Arthouse-)Publikums entgegen, im Kino Bilder zu erleben, die es in ästhetischer Hinsicht mit der Malerei aufnehmen können. «As beautiful as the artist's own paintings» (Viner 2014), so schwärmt etwa die Online-Ausgabe der britischen *Dailymail* von Mike Leighs Film. Mit filmischen Bildinszenierungen wie denen in *MR. TURNER* scheint sich mithin auf besondere Weise ein Versprechen von *visueller Schönheit im Film* zu verbinden, einer Schönheit, die zwar im medialen Dispositiv des Kinos erlebt werden soll, die sich aber dennoch am wesentlich älteren Referenzmedium, der Malerei, orientiert und erst über dieses ihre Legitimation erfährt. Oftmals wirkt es gar so, als gälten Filme erst dann als besonders «schön», wenn man sich – wie es in einer Rezension zu Filmen von Wes Anderson heißt – «jede einzelne Aufnahme [...] sogleich rahmen und an die Wand hängen» (Binotto 2012) möchte.

Das ausnehmende Verlangen nach dem schönen, dem «malerischen» Filmbild ist indes kein neues Phänomen. Seine Ursprünge gehen vielmehr auf die Anfänge der Kinematographie um 1900 zurück, etwa auf pittoreske Naturaufnahmen von Wasserfällen und Meeresbrandungen (vgl. Musser 2006, 162–163), auf «Gemäldeverfilmungen» von Pathé und Gaumont<sup>4</sup> oder auf Werbeanzeigen für Filmvorführungen im Variété, die ihren Zuschauern «Lebende Aquarell-Photographien [...] von grösstem künstlerischen Werth»<sup>5</sup> versprochen.

Wenn sich an diesen frühen Beispielen bereits Konturen einer an der bildenden Kunst und deren Konzepten von Schönheit orientierten Filmästhetik abzeichneten, so verdichteten sich diese Tendenzen auffallend in den Jahren um 1910, als es zu einer verstärkten Annäherung des neuen Kulturphänomens Kino an ein bürgerliches Publikum kam. «Schönheit» galt zu dieser Zeit als ein Leitbegriff der bürgerlichen Kultur, insbesondere in Deutschland.<sup>6</sup> Die damit verbundenen Vorstellungen speisten sich weitestgehend aus einer popularisierten Form klassisch-idealistischer Ästhetik und neoplatonischen Denkens und implizierten unter anderem ei-

4 Vgl. hierzu den Aufsatz von Valentine Robert in diesem Band.

5 Werbeanzeige der Filmvorführerin Mme Olinka, in: *Der Artist* 668 (1897), o.S.

6 Der vorliegende Aufsatz berücksichtigt das internationale Filmschaffen, fokussiert dabei aber den theoretischen Diskurs in Deutschland. Auf die zentrale Stellung des Schönheitsbegriffs verweisen hier unter anderem Zeitschriftentitel wie *Die Schönheit* und *Schönheitskult* oder auch Veranstaltungen wie die Berliner «Schönheit-Abende» 1909 (vgl. Runge 2009, 25–39).

nen als voraussetzungslos gedachten Zusammenhang von Schönheit und Kunst, die Assoziation des Schönen mit dem Wahren und Guten und in formalästhetischer Hinsicht die Betonung von Harmonie und Ebenmaß. Leitbild war nach wie vor die klassische Kunst der Antike mitsamt ihrem Nachleben im Klassizismus und in der zeitgenössischen Kunst, wie sie an den großen Akademien gelehrt und praktiziert wurde. Mochten diese Vorstellungen und Vorlieben auch zu aktuellen Überlegungen in der philosophischen Ästhetik und zu den aufkommenden Kunstrichtungen der Moderne in Widerspruch stehen, so prägten sie dennoch das Kulturleben des Bürgertums und dessen Umgang mit den Ausdrucksformen der Populärkultur tiefgreifend.

Dass das auf diese Weise aufgefasste Schöne überhaupt zu einer gültigen Kategorie für das neue Massenmedium des Films erklärt werden konnte, erscheint zunächst nicht selbstverständlich, denn der Film war – wie in der Forschung bereits verschiedentlich festgestellt – in seinen Ursprüngen viel eher der *Attraktionsästhetik* populärer Schau-Dispositive verpflichtet als der Ästhetik klassischer Kunstwerke. Im überwiegenden Teil seiner Aufführungszusammenhänge zielte er weniger auf kontemplative Anschauung als auf die Befriedigung von Schaulust.<sup>7</sup> Ich möchte deshalb in diesem Aufsatz danach fragen, welche argumentativen, bild- und rezeptionsästhetischen Strategien von Nöten waren, um das Filmbild dennoch mit bildungsbürgerlich grundierten Vorstellungen vom Schönen in Verbindung zu bringen. Dabei wird sich zeigen, dass die Idee des «schönen Filmbildes» zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus einem komplexen Ineinandergreifen von theoretischen Diskursen, praktischen Gestaltungsideen und neuartigen Rezeptionserwartungen resultierte. Insbesondere möchte ich herausarbeiten, dass sich die spezifische *Bewegungsästhetik* früher Filmaufnahmen gängigen Vorstellungen vom Schönen zunächst wider setzte und deshalb im theoretischen Diskurs und in der filmischen Praxis «gebändigt» werden musste, damit das «schöne Filmbild» als theoretisches Konzept und als gestalterisches Produkt entstehen konnte. Hierfür existierte – dies ist meine zweite These – bereits ein Modell in der Aufführungspraxis der Tableaux vivants, die auf der performativen Stilllegung menschlicher Körper zum ästhetischen Bild beruhten und deshalb im bürgerlichen Variététheater des ausgehenden 19. Jahrhunderts ebenfalls dazu herangezogen werden konnten, Darbietungsformen visueller Attraktionen und tradierte Vorstellungen über Kunst und Schönheit miteinander

7 Vgl. vor allem Gunning 1990 und 1995, Schwartz 1995 sowie Strauven 2006. Für Tom Gunning handelte es sich bei der in den neuen medialen Schau-Dispositiven zur Geltung kommenden Attraktionsästhetik geradezu um eine «Anti-Ästhetik» (1995, 123) in Bezug auf überlieferte Auffassungen von Kunst und *klassischer* Ästhetik.

in Einklang zu bringen. Dabei ging es jedoch nicht um eine *Verdrängung* der artistischen Attraktionsästhetik durch das Schöne, sondern vielmehr um eine Überlagerung oder *gegenseitige Durchdringung* beider ästhetischer Paradigmen – eine Synthese, die hier mit dem Begriff der ‹Attraktion des Schönen› erfasst werden soll. Tableaux vivants, so sei schließlich gezeigt, erschienen genau mit dieser Funktion auch im frühen Film: zur ästhetischen Ausgestaltung des Filmbildes und zur Begrenzung von dessen ausufernden Bewegungsmöglichkeiten, unter gleichzeitiger Beibehaltung eines – allerdings gewandelten – filmischen Attraktionscharakters.

### **Gebannte Bewegung: die Domestizierung des Bewegungsbildes in der frühen Filmtheorie**

Selbst wenn die ersten kinematographischen Projektionen an eine schon länger existierende ‹kulturelle Reihe animierter Bilder› (Dulac/Gaudreault 2006, 228) anschlossen,<sup>8</sup> trat mit ihnen dennoch eine spezifische Bewegungsästhetik in Erscheinung, die als vollkommen neuartig erlebt werden konnte und die sich als solche auch von den ersten Schaustellern in der Werbung herausstellen ließ. So machte 1904 das deutsche Wanderkino Ohr mit einem Vergleich zu anderen Bewegtbild-Apparaturen auf seine Filmvorführungen aufmerksam:

[...] welch ein Unterschied zwischen diesen primitiven Apparaten [gemeint sind hier: Zoetrop und Schnellseher] und dem Kinematograph! Die außerordentlichen Fortschritte auf dem Gebiete der Photographie machen es möglich, mit diesem Apparat alles, was sich vor der Camera abspielt, in den denkbar kleinsten Teilbewegungen zu erfassen.<sup>9</sup>

Das projizierte Filmbild, so legt der Auszug nahe, verwandelt nicht einzelne Körper oder fest umrissene Objekte in prägnante Bewegungsfiguren, sondern versetzt schlichtweg ‹alles› in Bewegung. Damit ist bereits eine spezifische Bewegungsästhetik angedeutet, wie sie in vielen frühen Außenaufnahmen der Lumières von badenden Menschen, einfahrenden Lokomotiven oder lebhaftem Straßenverkehr beobachtet werden kann. Diese Bilder pulsieren gleichsam unter der Oberfläche, sie erscheinen aus einer *Vielzahl* synchron ablaufender, sich gegenseitig durchdringender Mikrobewegungen komponiert.<sup>10</sup>

8 Hierzu zählen insbesondere die verschiedenen um 1900 weit verbreiteten optischen Apparaturen der Bildanimation wie Phenakistiskop, Zoetrop, Schnellseher, Mutoskop usw.

9 Programmheft des Wanderkino Ohr, 1904, Stadtarchiv Nördlingen (Archivnummer E IV 1, 6).

10 Explizite Abgrenzungen des Kinematographen von anderen Apparaturen der Bildanimation finden sich in dieser Zeit häufig. Der Uruguayer Luis Gonzaga Urbina spricht

Das «tausendfach sich regende Leben»<sup>11</sup> früher Filmaufnahmen mochte vielen Zeitgenossen nicht mehr als Resultat eines künstlerischen Gestaltungswillens gelten, sondern nur noch als die rein *technische Reproduktion* äußerer Wirklichkeit. Ganz in diesem Sinne schrieb der britische Journalist O.W. Winter bereits 1896: «Here, then, is life; life it must be because a machine knows not how to invent; but life which you may only contemplate through a mechanical medium» (1996, 14). Der Eindruck des «Lebendigen», von dem hier wie in vielen anderen zeitgenössischen Äußerungen die Rede ist und der dazu führen wird, dass man bald vom Film als dem «lebenden Bild» sprechen wird, bezieht sich nicht etwa auf die Idee einer von innen ausstrahlenden, sanften *Beseelung*, sondern auf eine technisch reproduzierte und durch den menschlichen Geist nicht mehr gänzlich fassbare äußere Bewegung: «We cannot follow the shadows in their enthusiasm of recognition» (ebd., 14).<sup>12</sup>

Indem sich aber die filmische Bewegung jeglicher künstlerischer Formung zu entziehen schien, konnte sie in den Augen der Zeitgenossen zur Einlassstelle für Ungeplantes, Unvorhersehbares und Kontingentes werden.<sup>13</sup> Der Film ließ sich in dieser Hinsicht als visuelle Manifestation eines Kontrollverlusts auffassen, weil er das *Bild*, das zuvor nahezu ausnahmslos als Resultat eines stillstellenden menschlichen Schaffensaktes gegolten hatte, zum *Leben* hin öffnete – zu einem Leben, das in der Moderne zusehends als sich wandelndes, kontingentes, maschinell induziertes und deshalb nicht vollständig beherrschbares empfunden wurde.

Auch wenn diese neuartige Bewegungsästhetik des Films eine große Faszinationskraft auf viele Zuschauer ausübte – und somit als Werbemittel benutzt werden konnte – so war doch klar, dass sie sich mit der im Bil-

etwa 1896 von einer «Lebhaftigkeit, die das Kinetoscope nicht besitzt» (2008, 45) Aus heutiger Perspektive hat Tom Gunning die Bewegungsqualitäten von Thomas Alva Edisons Kinetoskop von denen des Kinematographen unterschieden. Deren oftmals zu beobachtende «eddying, free-formed and unpredictable motion» (2009, 166) bildet für ihn den Gegenpol zur klassischen Konzeption von Bewegung als einer zielgerichteten Abfolge von Einzelmomenten.

- 11 Bericht über eine Filmvorführung mit Schiffaufnahmen des Deutschen Flottenvereins, in: «Lokales», *Nördlinger Anzeigenblatt* 65 (19.03.1906), S. 328.
- 12 Zur Auflösung von Aufmerksamkeitsstrukturen im frühen Film vgl. auch Crary 1999, 344–347.
- 13 Mary Ann Doane hat in *The Emergence of Cinematic Time* bereits darauf verwiesen, wie sich in der ununterbrochenen, beharrlich vorwärts schreitenden Zeitlichkeit früher Filmaufnahmen die spezifisch moderne Erfahrung von Kontingenz spiegelte: «the sheer duration of filmic time allows for the random event [...] This representation of time carries with it both the frisson and the threat/anxiety of the unexpected» (2002, 137). Während Doane hier Kontingenz vor allem als Konsequenz kinematographischer Zeitlichkeit auf narrativer Ebene fasst, scheint es mir ebenso wichtig, diese auch als *bildlichen Effekt* zu begreifen, der von der mechanischen Wiedergabe einer Fülle an wenig oder gar nicht zielgerichteten Detailbewegungen herrührt.



dungsbürgertum dominierenden traditionellen Auffassung vom Schönen, die immer mit Vorstellungen vom Sinnhaften und geistig Durchdrungenen verbunden war, kaum vereinbaren ließ. Zwar existierte mit dem Konzept der Anmut auch in der klassischen Ästhetik eine Vorstellung von der «Schönheit der Bewegung» (Schiller 1994, 71), diese war jedoch immer als «Ausdruck moralischer Empfindungen» (ebd. 73), d. h. letztlich als von *Innen* ausstrahlende, bedeutungstragende Seelenregung gedacht.<sup>14</sup> Kontingenz als bildlicher Effekt, wie sie sich in der Bewegungsdynamik früher Filmaufnahmen so nachdrücklich Geltung verschaffte, stand der Idee von der ordnenden Hand des Künstlers, die in der bewussten Formung der Wirklichkeit Schönes gestaltet, geradezu diametral gegenüber. Dass aber Schönheit Ausdruck von Sinn und Ordnung sei und nicht von Zufälligkeiten, gehörte auch Anfang des Jahrhunderts noch zu den theoretischen Prämissen ästhetischen Denkens, wie etwa Georg Simmel 1903 in einem Aufsatz über Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* betont:

Kunst [...] organisiert das Dasein, bis es die Zusammengefaßtheit, die innere Notwendigkeit, die Enthobenheit von den Belastungen des Zufalls zeigt, [...] soweit das Kunstwerk diese Form in das subjektive Gefühl weiterschwingen läßt, kommt auch ihm Schönheit zu. (Simmel 2008, 170)

Vielleicht bildete eine solche Denkungsart auch den Hintergrund dafür, dass Cecil Hepworth, der Filmpionier der «Brighton School», bereits 1896 verlauten ließ: «Living photographs are about as far from being things of beauty as anything possibly could be» (zit.n. Bottomore 1996, 137).

Zwar sollten sich die spezifischen filmischen Gestaltungsweisen in den Jahren bis 1910 noch vielfach wandeln und ausdifferenzieren, kinematographische Bilder blieben jedoch grundsätzlich durch die skizzierten, mit der klassischen Bildästhetik nur schwer zu vereinbarenden Bewegungsqualitäten geprägt. Zugleich wuchs das Kino zu einem nicht mehr zu ignorierenden Bestandteil der visuellen Kultur heran und forderte damit, insbesondere in Deutschland, die kulturelle Leitfunktion der bildenden Kunst heraus. Auf ein bildungsbürgerliches Publikum, das sich als Repräsentant eben dieser Kunstsphäre begriff, mussten Filmbilder deshalb zutiefst verunsichernd wirken. Dies lag freilich schon am grundsätzlich plebejischen Charakter, der dem Massenmedium Film anhaftete, an seinen sensationellen, vermeintlich verrohenden und die niederen Triebe ansprechenden Sujets. Nicht zuletzt war es aber auch die Bewegtheit der Filmbilder, die eine Provokation für ein an kontemplativer Kunstbetrachtung geschultes

14 Mehrere Formulierungen in Schillers kanonischem Text *Über Anmut und Würde* von 1793 verweisen auf diesen Aspekt, etwa: «Anmut aber können nur solche Bewegungen zeigen, die zugleich einer Empfindung entsprechen» (ebd., 86).

ästhetisches Empfinden darstellte. Kommentatoren wie 1913 Max Bruns und 1912 Konrad Lange konnten hier oftmals nur «fürchterliches Durcheinander» (Bruns 1992, 274) und «Unruhe und Unklarheit» (Lange 1912, 13) konstatieren. Dennoch waren die Reaktionen auf den neuen ›Kulturfaktor‹ Kino auch im Bürgertum recht divers. Dominierte in Deutschland anfänglich eine klar ablehnende Haltung, so kam es in den 1910er Jahren zur «Entwicklung ästhetischer und auch ideologischer Konzepte für eine aus dem Blickwinkel [der bürgerlichen] kulturellen Vorstellungen tolerierbare ›Volkskunst‹ Film» (Schweinitz 1992, 9). Bestrebungen dieser Art verdichteten sich bekanntermaßen in der sogenannten Kinoreformbewegung, die das Kino in die Reihe bürgerlicher Kulturgüter einzuordnen suchte und zu diesem Zweck gegen die angeblich verderblichen Ausformungen des populären Films anging (vgl. ebd. 55–64). An dieser Stelle trat auch der Schönheitsbegriff auf den Plan, den man nun geradezu als Kampfbegriff gegen ›Unsittlichkeit‹, ›Schmutz‹ und ›Schund‹ ins Feld führte. So forderte der Kinoreformer Hermann Häfker das «Recht auf Schönheit» für das Kinopublikum ein, «ein Recht des Volkes und der Jugend [...] dass sie vor hässlichen, die Sinne beleidigenden und die Gesundheit schädigenden Eindrücken geschützt werden» (1907a, o.S.). Der volkspädagogische Impetus, der sich hier mit dem Schönheitsbegriff verband, war in Deutschland weithin spürbar, so auch wenn Karl Wilhelm Wolf-Czapek in seiner Monographie *Die Kinematographie: Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes* schrieb:

In den großen Katalogen, ab und zu auch einmal bei Vorführungen, sieht man Bilder von der Art, wie sie gepflegt werden sollte, wie sie Belehrung, Schönheitsfreude und Geschmacksbildung hervorrufen könnte.

(Wolf-Czapek 1908, 102)<sup>15</sup>

Um das Filmbild glaubhaft in eine Ausdrucksfläche des Schönen umzu-deuten, bedurfte es jedoch einer grundlegend anderen Auffassung filmischer Bewegung. Für sie musste ein potentiell vorhandener ästhetischer Wert zunächst behauptet werden. Symptomatisch für einen solchen Umdeutungsbedarf stehen zwei Aussagen, die 1909 in den beiden wichtigsten deutschen Filmfachzeitschriften *Die Lichtbild-Bühne* und *Der Kinematograph* erschienen:

15 Auch Arthur Mellini, der Herausgeber der Filmfachzeitschrift *Die Lichtbild-Bühne*, unterstellt 1910 ein «erhöhte[s] Kunst- und Schönheitsbedürfnis des allgemeinen, breiten Publikums», woraus sich für ihn die Notwendigkeit ableite, «dem Schönheitshunger und der Kunstsehnsucht des Volkes endlich nach[zu]kommen» (o.S.).

In der Tat, warum soll nicht mit Verständnis und künstlerischem Takt ein *trotz der Bewegung* einheitlich wirkender, durch Beleuchtung, Form und Bewegung selbst zugleich reizvoller Vorgang vom Kinematographen erfaßt und in diesem Zusammenklang künstlerisch wirkend, wiedergegeben werden? Ist nicht gerade die Bewegung selbst ein künstlerischer Vorwurf ersten Ranges? (Günther 1909, Herv. DW)

Wird nicht die Poesie diesem Bilde durchaus erhalten bleiben und für solche, welche im Betrachten von Kunstwerken ungeübt sind oder die auch einfach phantasiearm sind, noch gesteigert werden, wenn das ganze Bild Bewegung [...] hat? [...] Ein solches Bild könnte man durchaus nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilen, sowohl in der Komposition als auch in der Ausführung. (Kleibömer 1909)

Um filmische Bewegung mit den Gesetzmäßigkeiten des Schönen zu vereinbaren, so zeigen diese Aussagen, war eine *normative* Bewegungsästhetik erforderlich, die gewisse, besonders verstörende und «fürchterliches Durcheinander» (Bruns 1992, 274) verursachende Bewegungsformen vermied, andere hingegen, mit denen sich noch am ehesten an tradierte ästhetische Konzepte anschließen ließ – so an die von Kleibömer aufgeführte «Komposition» und die von Günther implizierte Einheitlichkeit – hervorhob und begrüßte. In diesem Sinne begannen mehrere Autoren um 1910, das Filmbild als «Malerei in Bewegung» zu fassen und somit Bewegung als konstitutives Element filmischer Bildlichkeit zwar anzuerkennen, aber dennoch konzeptuell auf den Stillstand von Gemälden und auf damit verbundene formale Qualitäten und Rezeptionskategorien zu beziehen. Kinematographische Bewegung galt in dieser Hinsicht nicht mehr als das verstörende Andere, das zwangsläufig in Opposition zum künstlerisch durchwirkten Bild stehen musste, sondern als dessen *sanfte Erweiterung*, die sich von malerischen Grundkompositionen nicht all zu weit entfernen durfte, um so das stehende Bild und dessen Status als höchste Verwirklichung künstlerischer Maßstäbe letztlich unangetastet zu lassen. Entsprechend forderte etwa Gustav Taudien eine verstärkte Beteiligung bildender Künstler am Film («Maler heraus!») und schlug vor, deren Gemälde im Film zu «verlebendigen»:

Lassen wir doch die ganzen Begebenheiten, die dem einzigen vom Maler festgehaltenen Momente vorausgingen, sich vor unseren Blicken auch tatsächlich abspielen mit dem berühmten Gemälde des betreffenden Malers als würdigen Abschluss. (Taudien 1913)<sup>16</sup>

16 Diese Idee einer «Verwirklichung» von Gemälden im Film wird in der frühen Filmgeschichte immer wieder geäußert und auch praktisch umgesetzt (vgl. u. a. den Beitrag von Valentine Robert in diesem Band). Sie geht zurück auf die von Denis Diderot im

Nicht alle Autoren verwiesen in ihrer Forderung nach Eingrenzung filmischer Bewegung auf die Referenzgröße der Malerei. Für Hermann Häfker etwa verwirklichte sich das schöne Filmbild in der kinematographischen Naturaufnahme und ihren zwei wesentlichen Bewegungsqualitäten: *Ruhe* und *Rhythmus*. Die Natur mit ihren ruhigen und gleichmäßigen Bewegungsformen – Häfker zitiert gern Bachläufe oder sich im Wind regende Zweige – erscheint dabei gleichsam als Zufluchtsort vor den nervenaufreibenden Bewegungsformen der Großstadt und der Moderne.<sup>17</sup>

Worauf unser Auge verweilt, was wir auf Wanderungen und Reisen, in unseren Gärten und Springbrunnen um seiner Schönheit willen *suchen*, das ist das *ruhige*, immer sicht- und erkennbare und dabei immer geheimnisumhüllte und unerschöpfliche Sichregen der Dinge. (Häfker 1913, 35; Herv. i.O.)

Um die «Schönheit der natürlichen Bewegung» (ebd., 32) auch auf der Leinwand zur Entfaltung zu bringen, seien allerdings bestimmte kinematographische Operationen zu berücksichtigen. So könne die erforderliche Ruhe nur in Einstellungen von ausreichender Länge zum Ausdruck kommen, da bei zu kurzer Einstellungsdauer «das Auge nicht einen einzigen Augenblick Zeit gewinnt, sich zu vertiefen, weil das Bild einem weggezerrt wird, gerade wie man zu «schauen» beginnen wollte» (ebd., 39).<sup>18</sup> Zudem seien bestimmte Bildbewegungen zu vermeiden, andere hingegen anzustreben:

[...] die Bewegung, namentlich eine das Bild *durchquerende*, lenkt die Aufmerksamkeit des Auges stark von dem rein bildmäßigen ab. Umgekehrt macht dagegen eine *Bewegung am Orte* (Zittern des Laubes und Grases im Winde, rhythmische Wellenbewegungen) sowie eine elementare *langsame* Bewegung (langsam nahendes Segel auf dem Flusse, fahrende Wolken) und gar etwas ins Bild eintretendes, dann Verweilendes (Wild in die Lichtung tretend) das Auge erst recht für die bildmäßige Wirkung des Ganzen empfänglich. Auch hier gilt das erste Gesetz der Kunst vor allem: *Masshalten*.

(Häfker 1908, o.S.; Herv. i.O.)

Ähnlich wie bei der Auffassung des Films als «Malerei in Bewegung» erscheint Bewegung hier zunächst als Antipode zu «Bild». Entsprechend erkennt Häfker nur solche Bewegungsformen an, bei denen das *stehende*

18. Jahrhundert initiierte Theaterpraxis des Tableaus, bei dem die Darsteller jeweils am Aktende zu einem unbeweglichen (und oftmals aus der Malerei bekannten) Bild einfroren, und fand ihre Fortsetzung in der Aufführungsform der Tableaux vivants, bei der die Gemälde meist unabhängig von einer Spielhandlung nachgestellt wurden.

17 Vgl. zu diesem Aspekt bei Häfker auch Schlüpmann 1990, 229–232.

18 Häfker befürwortete auch die Durchmischung von Filmprogrammen mit stehenden Bildern der Laterna magica, um das Auge zusätzlich zu entspannen (vgl. Häfker 1907b und 1908).

Bild letztlich als konzeptuelle Bezugsgröße erhalten bleibt, lehnt hingegen solche ab, die vom «rein Bildmäßigen» ablenken und eben keinen Bezug mehr zu einer statischen Komposition erkennen lassen.<sup>19</sup>

Der Rhythmus ist für Häfker neben der Ruhe das zweite Instrument zur ›Bändigung‹ filmischer Bewegung. Die im Filmbild reproduzierten Bewegungsformen der Natur sind für ihn gerade deshalb als schön zu bezeichnen, weil sich in ihrer Gleichmäßigkeit «das Wirken urgewaltiger, tiefverankerter Gesetzmäßigkeit» (1992, 308) manifestiere. Rhythmus erscheint hier als die ordnende Kraft, die der filmischen Bewegung erst ihren Sinn verleiht:

Es ist nicht die *Größe* der Bewegungsträger in der Natur, wodurch sie fesselt, sondern das all ihre Bewegungen gleichmäßig beherrschende, ahnungsvolle Gesetz der Schönheit. Der *Rhythmus* ist das Geheimnis dieses Gesetzes. [...] Nichts Willkürliches darin, das Sichtbarwerden eines Gesetzes, von Ketten kosmischer Ursachen. (Häfker 1913, 34, Herv. i.O.)

Wie sehr Häfker hier dem zeittypischen Nachleben klassisch-idealistischer Ästhetik verpflichtet ist, wird deutlich, wenn man seine Aussage mit Georg Simmels Kant-Interpretation von 1903 vergleicht. Die Befriedigung angesichts des Schönen sei demnach

das Gefühl, daß die Zufälligkeiten der Erscheinung von einem Sinne beherrscht sind, daß die bloße Tatsächlichkeit des Einzelnen von der Bedeutsamkeit des Ganzen durchdrungen ist, daß das Fragmentarische und Auseinanderfallende des Daseins wenigstens an diesem einen Punkte eine seelenhafte Einheit gewonnen hat. (Simmel 2008, 173)

Ruhe und Rhythmus, verstanden als sichtbare Beglaubigungen sinnhafter innerer Durchdrungenheit und als Instrument der filmischen Bewegungsbändigung, blieben noch bis in die 1920er Jahre hinein konstante Topoi, wenn es darum ging, filmische Bewegung in den Kategorien klassischer

19 Ein ganz ähnliches Konzept filmischer ›Bildstörung‹ durch Bewegung entwickelt zeitgleich auch der Düsseldorfer Kunstmaler Gustav Melcher: «Heftige Bewegungen, besonders, wenn sie in gleicher Entfernung vom Apparat bleiben, stören das Bild», beispielsweise wenn eine weibliche Figur durch Bewegung parallel zur Kamera nur noch «verschwommen und flimmernd» zu erkennen sei (1909, o.S.). Vgl. auch Wolf-Czapek 1910, der die «Vermeidung hastiger Bewegungen fordert» (o.S.). In einem etwas anderen Kontext, nämlich in der universitären Kunsterziehung in den USA um 1920, tauchen ähnliche Forderungen bei Victor O. Freeburg auf, der in seinen zwei Monographien (1918 und 1923) analytische Begrifflichkeiten für filmische Bildkompositionen entwickelt und damit kinematographische Bewegung anschlussfähig an formalästhetische Konzepte aus der bildenden Kunst machen möchte. Auch hier findet sich die bei Häfker, Melcher und anderen bereits angelegte Ausdifferenzierung in ›schöne‹ (weil gemäßigte) und ›unschöne‹ (weil unkontrollierte) Bewegungsformen (vgl. zu Freeburg auch Askari 2014, 71–92).

Ästhetik zu fassen. Konrad Lange, für den der Film prinzipiell «Unkunst» darstellte, schrieb noch 1920:

[Es] kann sich nun die Bewegungsphotographie der Kunst insofern nähern, als sie auf die Deutlichkeit und den Rhythmus besonderen Wert legt. [...] [Der Kinematograph] soll, wenn er ästhetische Wirkungen erzielen will, die großen und einfachen Bewegungen bevorzugen, das Steigen und Fallen der Meereswogen, das Schwanken der Bäume im Winde, den Zug der Wolken und dergleichen mehr. Besonders wirksam wird immer die Aufnahme rhythmischer Bewegungen sein. (Lange 1920, 75)

Wenn sich im entstehenden filmtheoretischen Denken also eine Tendenz beobachten lässt, die ästhetische Kategorie des Schönen auf das massenkulturelle Phänomen des Films zu übertragen, dann indem man systematisch zwischen «guten» und «schlechten» Bewegungsformen des Films unterschied und so kinematographische Bewegung konzeptuell einer Tendenz zur Stilllegung unterwarf. Auch wenn Autoren wie Häfker dabei eher an Naturaufnahmen dachten, so forderten sie strukturell etwas, das bereits in den Jahren zuvor in *praktischer* Hinsicht eingelöst worden war, nämlich in den stillstehenden und Schönheit ausstellenden, doch zugleich populären und spektakulären Körperbildern der Tableaux vivants.

### **Angehaltene Schönheit: Tableaux vivants im Variététheater**

Bei seinen Forderungen nach mehr Schönheit im Filmbild spricht auch Karl Wilhelm Wolf-Czapek in seinem Buch *Die Kinematographie* davon, dass das Kino eine der etablierten Institution des Variététheaters vergleichbare Aufgabe habe, nämlich «eine Schaubühne zu sein für Körperschönheit und Körperkraft, für farben- und lichtumströmte fröhliche Kunst» (1908, 101). Er verweist damit auf einen bürgerlichen Reformdiskurs, der in Deutschland bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung der großen Variétéhäuser, die sich an ein gehoben-bürgerliches Publikum wandten, seinen Ausgang genommen hatte, um ihn explizit auf die nun einsetzenden Reformbemühungen des Kinos zu beziehen. Auch in der älteren, vor allem in den deutschen Variétéfachzeitschriften geführten Debatte, die im Moment des Einsetzens der neuen Reformbewegung, der zum Kino, immer noch aktuell war, ging es darum, Vergnügungsformen, die sich ursprünglich an die unteren Gesellschaftsschichten gerichtet hatten und aus diesen überhaupt erst hervorgegangen waren – nämlich artistischen Schaustellungen – einen künstlerischen Anschein zu verleihen, um sie auf diese Weise für ein bürgerliches Publikum aufzuwerten.

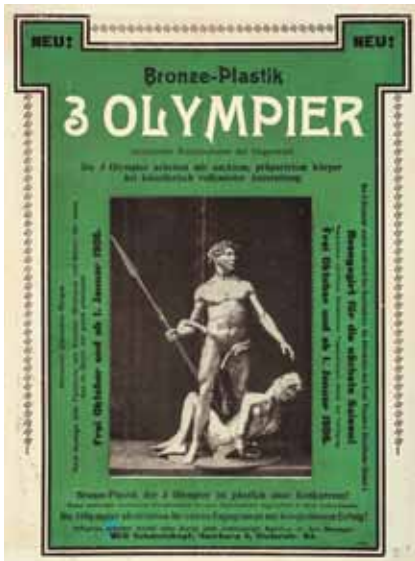


**1** Photographische Abbildung einer Tableaux-vivants-Darstellerin mit Hund, undatiert

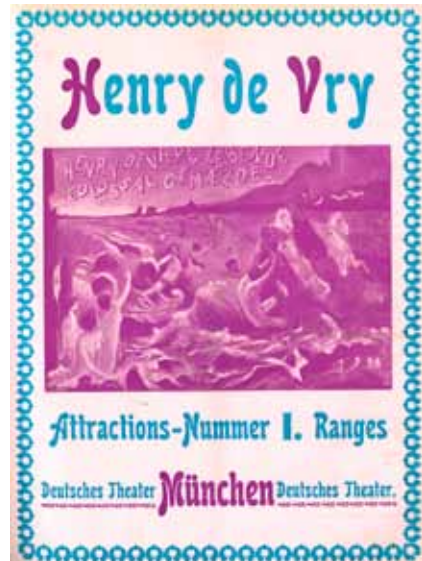
Das Bürgertum hatte zwar mit zunehmender wirtschaftlicher Vormachtstellung wachsendes Interesse an Ausdrucksformen der Populärkultur gezeigt, entwickelte zugleich aber das Bedürfnis, sich von den Formen «niederer», plebejisch erscheinender Unterhaltung abzugrenzen und war deshalb empfänglich dafür, wenn die entsprechenden Phänomene dem eigenen Kunstverständnis und Schönheitssinn anverwandelt wurden.<sup>20</sup> Die Bestrebungen der deutschen Varietéreformer, Artistik als Kunst auszuweisen, verdichteten sich dementsprechend im Begriff des «Schönen» und im Kerngedanken einer «sich mehr und mehr vervollkommnenden Aesthetik» (Günsberg 1903). Angesprochen waren – wie später in der Debatte zum Kino – vor allem die *visuellen* Aspekte. Das betraf in den Varietédarbietungen die wohlgeformten Körper der Artisten und deren elegante Bewegungen sowie die Ausgestaltung des Bühnenbildes durch Beleuchtung und Dekor. Die behauptete Anschlussfähigkeit an die tradierten Künste sollte sich sowohl in der ästhetischen Qualität der artistischen Schaunummern als auch in der zunehmend prachtvollen Architektur der Varietépaläste kundtun.

Bei diesem Bestreben, das Variététheater als Stätte der Kunst zu deklarieren, wurde auf kein anderes Nummerngenre so häufig und mit so

20 Zur «Zivilisierung des Vergnügens» in den großen Variététheatern vgl. auch Maase 1997, 103–107. Maases Buch bietet insgesamt wichtige Einsichten zum Verhältnis von Bürgertum und Massenkultur in Europa, vgl. insbesondere S. 23–27



**2** Ganzseitige Werbeanzeige für die Tableaux-vivants-Gruppe 3 Olympier, in: *Das Programm* 182 (1905), o.S.



**3** Ganzseitige Werbeanzeige für die spektakulären Gruppenbilder von Henry de Vry, in: *Das Programm* 15 (1902), o.S.

großer Selbstverständlichkeit verwiesen wie auf Tableaux vivants oder «lebende Bilder», «die Darstellung von Werken der Malerei und Plastik durch lebende Personen».<sup>21</sup> Tableaux vivants gehörten neben Tierdressuren, Gesangsnummern, kabarettistischen Darbietungen und weiteren artistischen Schaustellungen zum festen Repertoire der gemischten Nummernprogramme der Varietés und waren weltweit bis ins 20. Jahrhundert von ungebrochener Popularität. Tableaux vivants wurden entweder von Einzeldarstellern (vgl. Abb.1), von kleineren Gruppen aus zwei bis vier Artisten (vgl. Abb.2) oder von größeren Ensembles gestellt – in diesem Fall firmierten sie meist unter dem Namen des künstlerischen Leiters und präsentierten spektakuläre Gruppenbilder (vgl. Abb.3). Teils stellte man Gemälde nach – mit gemalten Hintergründen und eingefasst in einen Bilderrahmen zur Erzielung eines Flächeneindrucks –, teils freistehende Skulpturen.

Für Variétéformer wie A. Günsberg<sup>22</sup> kam das «ästhetische Moment» (1906), das prinzipiell alle artistischen Schaustellungen auszeichnen sollte, in den Tableaux vivants ganz besonders zur Entfaltung. Um glaubhaft für das Variététheater als Ort von Kunst und Schönheit zu ar-

<sup>21</sup> *Brockhaus' Konversationslexikon* 1902, Bd. 10, S.1029.

<sup>22</sup> Sein voller Name konnte bislang nicht ermittelt werden. Günsberg war auch einer der ersten Autoren zum Kino (vgl. Günsberg 1907).





4 Josef Arpad Koppay, *Glaube Liebe Hoffnung*, 1894 (Reproduktion für eine Kunstpostkarte)

gumentieren, boten sich die «lebenden Bilder» freilich schon deshalb an, weil ihre Ursprünge gerade nicht im fahrenden Schaugewerbe, sondern im gehobenen Theater und in den adligen und großbürgerlichen Salons des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts lagen. Eingebunden in eine distinguierte Spiel- und Unterhaltungskultur (zu der auch Charaden und Maskenbälle gehörten), hatten sie hier auf die Aneignung des «guten Geschmacks» und die Konstitution eines elitären Bildungskreises gezielt, indem die nachgestellten Bilder sämtlich einem verbindlichen Kanon der Kunstgeschichte angehörten, der den Darstellenden nun buchstäblich einverleibt wurde (vgl. Jooss 1999, 149–51). Selbst als Tableaux vivants im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer beliebten Attraktion der Populärkultur wurden – unter anderem auf Jahrmärkten, im Zirkus und auf dem Boulevardtheater –, streiften sie ihre Konnotationen des Künstlerischen, Kontemplativen und Gehoben-Wertvollen niemals gänzlich ab. Der Grund dafür war zunächst inhaltlicher Natur: Auch in diesen Aufführungszusammenhängen wurden bekannte Gemälde oder Skulpturen aus dem Umkreis der klassischen, klassizistischen oder zeitgenössischen akademischen Kunst nachgestellt. Henry de Vrys «Galerie lebender Bilder» etwa, eine Tableaux-vivants-Nummer, die 1894 im Berliner Wintergarten



5 Ausschnitt aus einer Kunstpostkarte mit Tableau vivant von Henry de Vry, ca. 1900

zu sehen war, versammelte Werke damals aktueller Vertreter der deutschen und französischen Kunstakademien wie Hermann von Kaulbach oder Émile Bayard, außerdem Skulpturen des Klassizismus und die Venus von Milo.<sup>23</sup> Dass die Namen der bildenden Künstler auf dem Programmzettel mit abgedruckt waren, zeigt, mit welcher Ausdrücklichkeit sich hier eine populärkulturelle Schaustellung mit den Insignien und dem Prestige «wahrer» Kunst schmückte, um damit ein gebildetes und kunstinteressiertes Publikum zu adressieren, dem diese Namen und Gemäldetitel bekannt waren und dem sie Anreiz gaben, sich das Programm anzuschauen. Selbst wenn sie keine konkreten Werke darstellten – sogenannte «freie Kompositionen» wurden mit Anbruch des 20. Jahrhunderts beliebter –, orientierten sich Tableaux vivants stilistisch am von den Akademien vorgegebenen und von dort auf das gesamte bürgerliche Kulturleben ausstrahlenden Kunstgeschmack. Vergleicht man etwa eines der 1894 von de Vry nachgestellten Werke – *Glaube, Liebe, Hoffnung* des österreichischen Hofmalers Josef Arpad Koppay (Abb. 4 zeigt eine zeitgenössischen Reproduktion auf

23 Zu sehen auf dem Programmzettel des Berliner Wintergarten vom 11.3.1894, Stadtmuseum Berlin.

einer Kunstpostkarte) – mit der Photographie eines Tableau vivant von Henry de Vry ohne konkrete Vorlage (Abb. 5), so fallen grundlegende Gemeinsamkeiten auf: ‹Bild› definiert sich hier über die möglichst frontale oder doch zumindest gut überschaubare Ansicht wohlgeformter und in Gänge zu sehender Körper, die sich eindeutig von einem einfach gehaltenen Hintergrund abheben und eingefasst in einer ausgewogenen Gesamtkomposition erscheinen.

Tableaux vivants eigneten sich zudem gerade deshalb besonders gut dazu, auf eine Idee des Schönen aus der klassischen Ästhetik zu rekurrieren, weil sie so wie Malerei und Skulptur – jedoch zunächst unabhängig von konkreten motivischen Bezügen – *stillstehende* Bilder präsentierten, auf die sich etablierte Kategorien der Bildkomposition und Kunstbetrachtung leichter übertragen ließen als auf andere artistische Schaunummern. Werbeanzeigen konnten so die ‹Anmuth der Linien und der Composition überhaupt› und den ‹Genuß graziöser Linien› hervorheben.<sup>24</sup> Die für das Tableau vivant konstitutive Stilllegung eigentlich lebender Körper zum stehenden Bild<sup>25</sup> lässt sich im Varietétheater mithin als demonstrative Hervorhebung des ‹ästhetischen Moments› (Günsberg 1906) oder gar als radikale ‹Bannung› des artistischen Körpers verstehen. Der britische Journalist W.T. Stead beschrieb die bekannten Tableaux vivants der Patsy Montague so auch als eine Art stillgelegte ‹Schönheitsinsel› inmitten eines ansonsten derb-grotesken Nummernprogramms:

Each tableau formed an exceedingly beautiful picture, upon which the eye, fatigued with the endless procession of grotesque and ugly and garish figures, dwelt *restfully* and lovingly. It was a glimpse of the clear blue sky, or of the midnight heaven radiant with stars. (Stead 1906, Herv. DW)

Selbst wenn die Varietéreformer durchaus versuchten, über die Beschreibung von ‹Ebenmäßigkeit der Bewegung› und ‹künstlerischer Eleganz› (Kurz-Elsheim 1904) eine Konzeption des Schönen auch für die bewegungsreichen Artistikdarbietungen des Varietés zu entwickeln,<sup>26</sup> so erschienen die gänzlich stillgestellten Körper der Tableaux vivants doch als ein konzeptueller Bezugspunkt künstlerischer Anschauung, in dem die Vorstellungen vom ästhetischen Bild gleichsam kulminierten.

24 Zit.n. einer Werbeanzeige der Mimiplastika Pygmalion-Gallerie, in: *Das Programm* 9 (1902), o.S.; Werbeanzeige für Henry de Vry, in: *Das Programm* 626 (1914), o.S.

25 Zu medialen und bildkonstituierenden Aspekten der Tableaux vivants vgl. auch Brandl-Risi 2013.

26 Vgl. hierzu auch Lasker 1904 und Günsberg 1906.

## Tableaux vivants als mediales Schau-Dispositiv und «Attraktion des Schönen»

Obwohl Tableaux vivants geradezu ostentativ auf die Tradition der Kunst und den ästhetischen Wertekanon der bürgerlichen Populärkultur verwiesen, so waren sie doch gleichzeitig eine *visuelle Attraktion*, die unmittelbar an die *Schaulust* eines urbanen und potentiell schichtenübergreifenden Massenpublikums appellierte. Als solche gehorchten sie genau wie alle anderen Nummern des Varietés der Dynamik des Immer-Neuen und der Logik des Spektakulären. In der Werbung wurden sie als «Unvergleichlicher Kassenmagnet» und «Attraction ersten Ranges» ausgewiesen, jede Nummer hatte als «Neu!! Neu!!» und «Sensationell!!!» zu gelten (vgl. Abb. 2, 3, 6 u. 13).

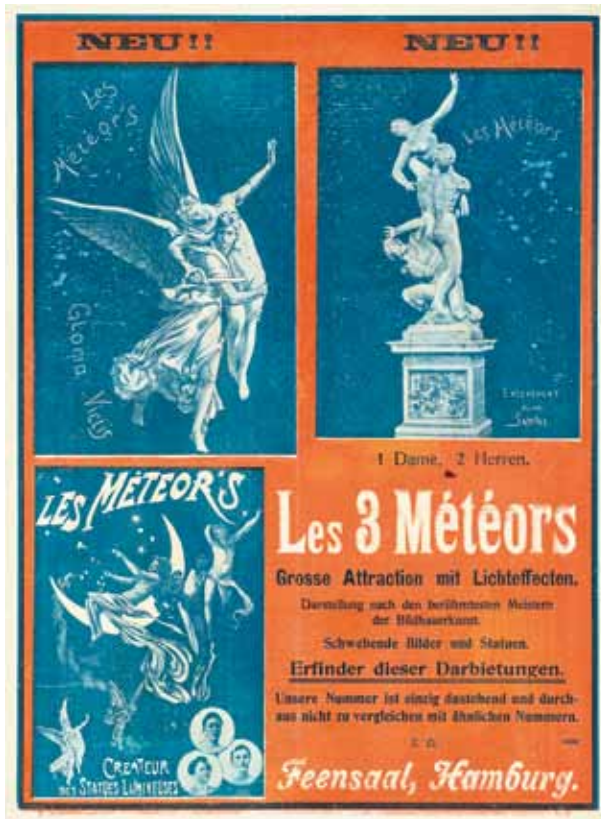
Der Attraktionswert der Tableaux vivants bestand dabei zum einen in der Ausstellung wohlgeformter, oftmals auch leicht bekleideter oder nackter Körper sowie in der bewundernswerten Körperbeherrschung, die eine nahezu vollständige Illusion lebloser Bildwerke ermöglichte. Zum anderen aber stellten Tableaux vivants eine faszinierende und durchaus modern wirkende *Technologie der Bilderzeugung* dar. Zusammen mit Serpentinentänzen, Wunderfontänen und Bildprojektionen (wie Laterna magica und Film) zählte man sie zu den sogenannten «Dunkelnummern» (de Vry 1909), für die der Zuschauersaal zusätzlich verdunkelt wurde, um besondere – etwa ab 1890 auch elektrische und schon deshalb als modern geltende – Lichteffekte zur Geltung zu bringen. Eine Aufführung der Gruppe 3 *Météors* – die als «Createur des Statues Lumineuses» [sic] auf sich aufmerksam machte (vgl. Abb. 6) – fand in der Werbung folgende Beschreibung:

Der Saal liegt im Schatten und die Bühne ist verdunkelt. Mit einem Mal theilt sich der Vorhang und dem entzückten Auge bieten sich Marmor-Gruppen dar. Die einen auf einem Piedestal, die anderen wie in der Luft schwebend. [...] Zwei verschiedenartige Lichtquellen bestrahlen die Gruppe von zwei Seiten und erzielen damit herrliche Lichteffekte, wodurch die Reliefs hervorgehoben und das Gesamtbild bis ins kleinste Detail bestrahlt wird. Bald leuchtet der Schein kalt und bleich wie ein Strahl des Nordlichtes, bald nimmt er wärmere Farben an wie eine röthliche Dämmerung.<sup>27</sup>

Die Tableaux vivants der Varietébühnen erweisen sich hier als ein spezifisches «Schau-Dispositiv»,<sup>28</sup> das ganz auf die Präsentation faszinierender und luminöser Bildkreationen ausgerichtet war: Die Verdunkelung des Saals, die Erhellung der Bühne und die im sich öffnenden Vorhang ange-

27 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 96 (1904), o.S.

28 Ich übernehme diesen Begriff von Schweinitz 2010, 457–458.



6 Ganzseitige Werbeanzeige für die Tableaux-vivants-Gruppe 3 Météors, in: *Das Programm* 192 (1905), o.S.

legte Spannungsdramaturgie schufen eine gesteigerte Form der Aufmerksamkeit, eine Fesselung des Zuschauerblicks; das Licht wurde einerseits selbst zu einer Attraktion und transformierte zugleich die auf der Bühne anwesenden Körper in ein anzuschauendes und tendenziell entmaterialisiertes Bild, das einer anderen Wirklichkeitsebene anzugehören schien.<sup>29</sup> Die in diesem Dispositiv geschaffenen Seheindrücke zielten auf größtmögliches Staunen oder sogar auf sinnliche Überwältigung.

An der Schnittstelle von sensationeller Lichtgestaltung und ästhetischem Bildentwurf adressierten Tableaux vivants ihr Publikum also sowohl mit der Verlockung neuster Attraktionen als auch mit dem Versprechen des Schönen, Kunstvollen, Gehobenen. Es kam zu einer Form der Überlagerung von Ästhetik der Attraktion und klassischer Ästhetik, die sich auf drei Ebenen – auf rhetorisch-diskursiver, auf bildgestalterischer und auf rezeptionsästhetischer – ausmachen lässt.

29 Vgl. zu diesem Aspekt der Transformation von Körpern in Bilder bei Tableaux vivants: Faulk 2004.

Auf *rhetorisch-diskursiver Ebene* betonten die Werbeanzeigen in den Varietéfachzeitschriften teils mehr den Sensationsaspekt, teils mehr den Kunstwert der Nummern. In vielen Fällen durchdrangen beide Rhetoriken einander gegenseitig, wie etwa in diesem Werbetext der Gruppe *Les Olympias* (vgl. Abb. 2):

Bisher wurden diese Posen nur in weiss (Marmor) oder Gold (Bronze) dargestellt. *Les Olympias* bringen als *Neuheit* plastische Posen in *Patina* (Altbronze). Der grüne Farbenton der Altbronze wirkt wohlthuend auf das Auge, blendet dasselbe nicht und gewährt – zumal die Posen noch plastischer hervortreten – den Beschauern einen wahren Kunstgenuss.<sup>30</sup>

Was hier als sensationelle «Neuheit» angekündigt wird, soll zugleich «Kunstgenuss» ermöglichen. Die Einführung des neuen Farbtons erscheint so einerseits als logische Konsequenz einer auf das Immer-Neue abzielenden Schaulust- und Konsumkultur, wird zugleich aber als Resultat eines kompetenten ästhetischen Urteils, das auf Kontemplation zielt, ausgewiesen.

Auch auf *bildlicher Gestaltungsebene* enthielten schon viele der für Tableaux vivants typischen Gemäldevorlagen mit ihren sich frontal dem Betrachterblick hingebenden Körpern ein gewisses «Attraktionspotential», das sich der Übertragung in ein Bühnendispositiv geradezu anbot. Gleichzeitig entsprachen die Bilder mit ihrer Betonung von Harmonie und Ausgewogenheit in Bildkomposition, Linien-, Flächen- und Farbverteilung eher den Vorstellungen klassischer Bildästhetik. In der Nachahmung solcher Kunstwerke durch Tableaux vivants konnten diese Qualitäten gewahrt bleiben, wurden aber mittels der unmittelbar körperlichen Zurschaustellung und der spektakulären Lichteffekte zu Komponenten eines «Attraktions-Dispositives»<sup>31</sup> modelliert.

Schließlich stellte die beschriebene Überlagerung auch ein *rezeptions-ästhetisches Phänomen* dar. Der oben zitierte Werbetext setzt ein Publikum voraus, das gleichermaßen an spektakulären Variétéattraktionen *und* an Kunst interessiert war, ja für das die aufwendige Präsentation der aktuellsten Kunstwerke gar *selbst* zur Attraktion wurde. Auch der Programmzettel von de Henry Vrys «Galerie lebender Bilder» aus dem Berliner Wintergarten deutet auf eine solche Zuschauerschaft hin, die einerseits mit der bürgerlichen Kulturtechnik der «Kunstabtachtung» vertraut war (deshalb die Nennung von Gemäldetiteln und Künstlernamen), für das jedoch anderer-

30 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 231 (1906), o.S.; Herv. i.O.

31 Frank Kessler plädiert mit dem Begriff «*attractional dispositif*» für einen historisch variablen Dispositivbegriff (vgl. 2006). Gemeint ist eine mediale Anordnung, die der Schaustellung visueller Attraktionen dient.

seits der moderne «Apparat, mit dem die Bilder verwandelt werden» und die «Beleuchtungs-Effecte»<sup>32</sup> eine Attraktion darstellte. Adressiert war mithin ein Zuschauertypus, bei dem sich das Bedürfnis nach Kunstaneignung und die Lust nach neuen visuellen Sensationen gegenseitig durchdrangen.

Für diesen sehr spezifischen Adressierungsmodus, der die *Tableaux vivants* als spektakuläre Attraktion anpries und *gleichzeitig* demonstrativ auf ihre Schönheit und den Anschluss an tradierte Kunstformen verwies, schlage ich den Begriff der «Attraktion des Schönen» vor. Mit ihr war auf Seiten der Rezeption ein Wahrnehmungsmodus angesprochen, der sich zwar mit Schaulust in Verbindung bringen ließ, allerdings mit einer Art *gezügelter* Schaulust,<sup>33</sup> der es nicht um erotischen Sinnenreiz, Gewalt oder *thrill* ging (oder gehen sollte), sondern um den *visuellen Genuss von Farben, Licht und Formen*. Diese waren darauf ausgerichtet, den Sehsinn immer wieder neu im Sinne einer Attraktion zu überraschen und zu überwältigen, waren aber gleichzeitig in der Lage, an Vorstellungen der klassischen Ästhetik, an ein traditionelles ikonographisches Repertoire und an etablierte Rezeptionskategorien der Kunst anzuschließen.

## Die Attraktion des Schönen im Film

Schon früh griff auch der Film auf spezifische Inszenierungsweisen von *Tableaux vivants* zurück und brachte so die «Attraktion des Schönen» in neuer medialer Form zur Entfaltung. Zu den frühesten Beispielen gehören mehrere Produktionsserien der American Mutoscope and Biograph Company, die zwischen 1897 und 1903 hergestellt oder in Neukompilationen wiederveröffentlicht wurden (vgl. Abb. 7). Im *Biograph Picture Catalog* wurden diese Filme innerhalb der Genregruppierung der *vaudeville views* noch gesondert hervorgehoben und mit dem Gedanken einer künstlerischen Veredelung des Filmbildes in Verbindung gebracht:<sup>34</sup>

We call particular attention to our series of living pictures which were put on with as great care as to models, costumes, pose and properties as any of the largest productions of this order. They are excellent photographically, and of the highest grade pictorially. (Biograph Picture Catalog 1902, 54)

- 32 Programm des Berliner Wintergarten, 11.3.1894, Stadtmuseum Berlin. Die erste Formulierung meint womöglich einen Drehbühnen-Mechanismus.
- 33 Zu denken ist hier auch an den 1913 geprägten Begriff der «harmlose[n] Schaulust» (1992, 208) des nachmaligen Dadaisten Walter Serner, den dieser insbesondere im Varietétheater und bei den «Lediglich armdick bepuderte[n] und angeschmierten[n] Nuditäten» (ebd. 210) der *Tableaux vivants* zu finden glaubt.
- 34 Hinzuzufügen ist, dass diese Filme in einem Spannungsfeld von künstlerischer Nobilitierung und erotischer Schaustellung standen. Darauf gehe ich ausführlich in meiner Dissertationsschrift ein.

7 Das Tableau vivant  
«By the Sea» aus dem  
Kompilationsfilm LIVING  
PICTURES (American  
Mutoscope and Biograph  
Company, USA 1903)



Auch von den vielen französischen Produktionen, die um 1909 in der Werbung als «*films artistiques*» oder in Deutschland als «Kunstfilms» angepriesen wurden, griffen einige auf konkrete Inszenierungsweisen der Tableaux vivants zurück, die zeitgleich auf den Bühnen der Variététheater zu sehen waren. Dies gilt etwa für die zwei *phonoscènes*<sup>35</sup> des Regisseurs Louis Feuillade, *LES HEURES* und *LE PRINTEMPS* (beide 1909).<sup>36</sup> Beide Filme präsentierten in einer thematisch, nicht jedoch narrativ motivierten Einstellungsfolge weibliche, zu malerischen Gruppen arrangierte Körper mit offensichtlicher Referenz auf antike Kunst und Mythologie.<sup>37</sup> In *LE PRINTEMPS* (Abb. 8a–b) sind in der ersten Einstellung zunächst eine Wiese und eine vereiste Wasserquelle zu sehen; durch Überblendung verwandelt sich dann das Eis in eine sprudelnde Quelle, über der eine liegende Frau in weißem Gewand erscheint, die mehrere Sekunden reglos im Stile eines Tableau vivant verharret (Abb. 8a), bis sie langsam ihre Arme bewegt, um mit umherflatternden weißen Vögeln zu spielen. Bald kommen zwei Kinder ins Bild, die ebenfalls mit den Vögeln spielen, wobei die grundlegende Bildkomposition gewahrt bleibt. Ähnlich verfahren auch alle übrigen

35 Bei den *phonoscènes* handelte es sich wie bei den deutschen Tonbildern um Filme, die zusammen mit auf Schallplatten aufgezeichneter Musik verliehen und aufgeführt wurden.

36 Feuillade war mit der Idee einer visuellen «Ästhetisierung» des Films vertraut. Ein Jahr später brachte er für Gaumont eine Produktionsserie mit dem Titel *Le Film Esthétique* heraus, deren Werbetext im sprachlichen Duktus eines Manifests «Schönheit der Idee und Schönheit der Form» als Leitlinien für den «ästhetischen Film» einforderte (Feuillade 2015). Darauf und auf die beiden Filme von Feuillade gehe ich ebenfalls ausführlicher in meiner Dissertationsschrift ein.

37 Meines Wissens ist von *LES HEURES* keine Filmkopie mehr erhalten. Es existieren jedoch zeitgenössische Werbeplakate, Werbeanzeigen und Programmbeschreibungen (vgl. u. a. in *Ciné-journal* 27 (1909) o.S.; *Der Kinematograph* 117 (1909), o.S.; *Die Lichtbild-Bühne* 42 (1909), 58 (1909), o.S.).





**8a** LE PRINTEMPS (Louis Feuillade, F 1909)

Einstellungen: Die Figuren wirken jeweils wie nachträglich eingesetzt in bereits vorgegebene, statische und zugleich pittoreske Bildkompositionen aus Blumen, Bäumen, Wasserflächen und manchmal auch in Rund- oder Ovalmasken (Abb. 8b); ihre Bewegungen bleiben entweder betont langsam oder tänzerisch choreographiert. Der Film weist damit frappierende Ähnlichkeiten zu bestimmten Tableaux-vivants-Inszenierungen von Henry de Vry auf, etwa zu seinen «Phantasmagorien» und «Traumbildern» oder dem «Schäferspiel» *Johannisnacht*.<sup>38</sup> Diese Aufführungen präsentierten ebenfalls Bilder von weiblichen Körpern auf (künstlichen) Wiesen- und Blumenflächen, die durch die Effektbeleuchtung wie magische Lichterscheinungen wirkten. Über die «Traumbilder» heißt es:

Scharen frei umherflatternder Schmetterlinge beleben die Szene, und schwebende Gruppen herrlich schöner Mädchen (8 Personen) zaubern in traumhaften Lichteffekten die allerschönste Augenweide hervor. Eine ganze Feenwelt entsteht, Nixen, Nymphen, Elfen, mythologische Göttinnen, Schäferinnen mit einer großen weidenden Herde, teils in hellstem Sonnenlicht, teils in einer in solchem Effekt noch nie gesehenen Mondscheinbeleuchtung tritt in Aktion, und eine märchenhaft schöne Allegorie krönt den Schluss.<sup>39</sup>

38 Vgl. u. a. eine Werbeanzeige in: *Das Programm* 96 (190), o.S.

39 «Vom Berufsleben», in: *Das Organ* 246 (1913) S. 10.



**8b** LE PRINTEMPS (Louis Feuillade, F 1909)

Die Gemeinsamkeit mit Feuillades Film liegt in dem Verweis auf ein Bilderrepertoire der Mythologie sowie in der Verschränkung von Körper- und Naturschönheit mit ästhetisch anmutenden Licht- und Farbeffekten. Während die Tableaux vivants von de Vry dabei mit farbiger Beleuchtung arbeiteten, brachten Filme wie *LE PRINTEMPS* die luminösen Erscheinungen durch filmisches Projektionslicht und koloriertes Filmmaterial auf die Leinwand.<sup>40</sup>

Auch Émile Cohl drehte 1909 für Gaumont einige Filme unter Verwendung von Tableaux vivants. Zu Beginn von *L'ÉVENTAIL ANIMÉ* ist ein zusammengefalteter Briséfächer frontal bildfüllend zu sehen, der sich bald wie durch Zauberhand von selbst öffnet. In ausgebreitetem Zustand erscheinen in Überblendung Frauen auf den einzelnen Fächerstäben, die jeweils einen weiteren Fächer in der Hand halten (Abb. 9). Führt der Film so einerseits durch filmtechnische Tricks die magische Belebung eines Fächers vor,<sup>41</sup> so scheint doch eher die sich dabei ergebende prachtvolle Ornamentierung des Filmbildes im Mittelpunkt zu stehen: Das entstandene Bild, eine symmetrische Komposition aus weiblichen Posen, gibt sich für

40 Die ursprüngliche Einfärbung ist in der überlieferten Filmfassung leider nicht erhalten.

41 Er steht damit zunächst in der Tradition von Trickfilmen wie *LE MERVEILLEUX ÉVENTAIL ANIMÉ* (Georges Méliès, F 1905).



**9** L'ÉVENTAIL ANIMÉ  
(Émile Cohl, F 1909)



**10** Abbildung in  
*Moderne Kunst*  
(Monatsheftausgabe)  
XIX/11 (1904/05), S. 267

mehrere Sekunden dem Zuschauerblick hin und verändert sich nicht mehr durch weitere Tricks.<sup>42</sup> Bei der ornamentalen Schaustellung eines ›menschlichen Fächers‹ handelte es sich um eine bekannte Varieténummer. Schon 1904 trat der Tableaux-vivants-Steller Dr. Angelo im Berliner Wintergarten mit der Nummer ›Der lebende Fächer in Watteau Manier‹<sup>43</sup> auf und zeigte neben der Hauptattraktion noch ›wunderbar lebende Porzellan-Imitationen im Stil von Sèvres und Meissen, Majolika-Reliefs und andere Schöpfungen auf dem Gebiete der Mechanik‹ (vgl. Abb. 10).<sup>44</sup>

42 In der amerikanischen Reklame für den Film durch die George Kleine Optical Company wird auf den durch den Fächer hervorgerufenen Eindruck von Schönheit besonders hingewiesen: ›A delightfully pleasing and beautifully hand-colored series of panoramic views [...] A large ostrich feather fan opens alternately showing each time a different scene‹ (*Moving Picture World* 4.23 (1909), S. 744).

43 Im 19. Jahrhundert waren Fächer mit Motiven des französischen Malers Jean-Antoine Watteau beliebt.

44 *Moderne Kunst* (Monatsheftausgabe) XIX.11 (1904/05), S. 267.

**11** L'ÉVENTAIL ANIMÉ  
(Émile Cohl, F 1909)



**12** PORCELAINES TENDRES  
(Émile Cohl, F 1909)



In *L'Éventail Animé* ist der lebende Fächer jedoch nur der Auftakt zu einer episodischen Reihung von sechs kurzen Szenen, welche die Verwendung von Fächern in bekannten historischen Situationen illustrieren (Abb. 11). Die Rahmung der einzelnen Einstellungen durch die Umrissform eines riesigen Fächers (ähnlich den Masken in *Le Printemps*) überträgt die Ornamentierung der ersten Einstellung auch auf den weiteren Film. Gleichzeitig markiert sie ein Theater-Proszenium und führt somit eine zweite Repräsentationsebene ein, wodurch die Figuren weniger wie Filmfiguren, sondern eher wie auf einer Bühne angeordnet wirken. Die spezifische Inszenierung der Szenen erinnert dabei deutlich an Aufführungen von *Tableaux vivants*: die auffällige Parallelinszenierung ohne jeglichen Hintergrund, die meist frontale Ausrichtung der Körper zum Betrachter, die weitgehende Beibehaltung von Grundstellungen trotz Bewegung, schließlich die nur geringfügige Ausarbeitung der dramatischen



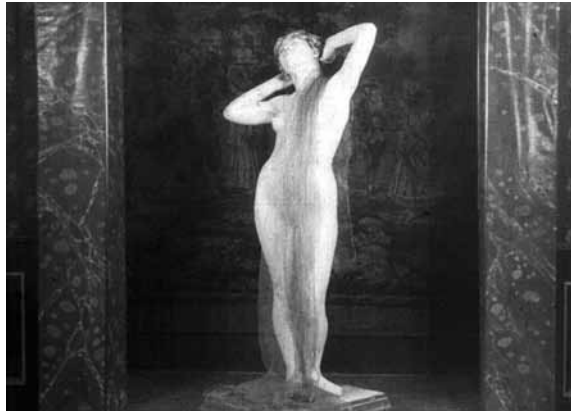
**13** Ganzseitige Werbeanzeige für die Tableaux-vivants-Gruppe von D.J. Andrée, in: *Das Programm* 400 (1909), o.S.

Szenen und die Reduktion auf die Darstellung eines bestimmten repräsentativen Moments. Auch die Reihenstruktur des Films, in der die einzelnen Episoden beispielhaft für einen grundlegenden Gedanken stehen – hier der Fächer als historisches Leitmotiv –, ähnelt dem Aufführungsprinzip vieler Tableaux vivants.<sup>45</sup> *L'ÉVENTAIL ANIMÉ* wirkt so geradezu wie die ideale Umsetzung der nahezu zeitgleichen Forderungen von Autoren wie Karl Wilhelm Wolf-Czapek, für den «das klare Nebeneinander der Personen und Gegenstände», und «die Vermeidung hastiger Bewegungen» als erstrebenswert galt, sowie «dass sich die Figuren an jeder Stelle des Bildes deutlich vom Hintergrunde abzeichnen» (1910, o.S.).

Zu einer tatsächlichen Stillstellung des Films zum ästhetischen Bild im Tableau vivant kommt es in *PORCELAINES TENDRES* (Émile Cohl, F 1909). Der Film besteht aus vier Einstellungen, die jeweils eine kurze Tanznummer zum Inhalt haben, wobei die Darsteller vor jedem Tanz für mehrere Sekunden komplett still stehen und dabei kunstgewerbliche Gegenstände mit Porzellanfiguren imitieren. Tatsächlich waren gerade solche Nachah-

<sup>45</sup> Ein Film mit ähnlichem Strukturprinzip ist *LES COURONNES*, den Émile Cohl ebenfalls 1909 inszenierte, dessen Episoden insgesamt aber weniger statisch inszeniert sind.

**14** ŽIVÉ MODELÝ  
[zugewiesener Titel]  
(Max Urban, CZ 1910)



mungen 1909 auf Varietébühnen äußerst populär (vgl. Abb. 13).<sup>46</sup> In der ersten Einstellung, betitelt mit «La coupe grecque» («Griechische Schale»), bilden zwei Darstellerinnen den verzierten Stiel einer Schale, deren obere und untere Teile durch bemalte Dekorationen dargestellt sind (Abb. 12). Die in der Bildmitte frontal platzierte Schale wird von einer ornamental verzierten Binnenrahmung eingeschlossen, sodass die Einstellung insgesamt den Eindruck eines symmetrisch angeordneten Ornaments ergibt. Die klare Bildkomposition und der dunkle Hintergrund, vor dem sich die einzelnen Bildelemente erkennbar abheben, schaffen den Eindruck von bildlicher Geschlossenheit und Überschaubarkeit. Die Schale hebt sich nach etwa zehn Sekunden kompletten Stillstands langsam nach oben, bevor auch die beiden Tänzerinnen sich allmählich zu bewegen beginnen und von ihrem Sockel steigen, ohne dabei die Posen ganz aufzugeben. Die eine der beiden beginnt schließlich mit tänzerischen Bewegungen – die gleichwohl einer Abfolge von piktoralen Momenten nahekomen –, während sich die zweite auf den Sockel setzt und eine vollkommen statische Pose zeigt. Die Einstellung endet, wenn auch die tanzende Figur neben ihr eine Pose einnimmt.

Tableaux vivants und die von ihnen ausgehende Attraktion des Schönen finden sich in den Folgejahren immer wieder im internationalen Filmschaffen. Ein weiteres Beispiel ist ein früher Film des tschechischen Ar-

46 Vgl. hierzu auch Hellwig 1909: «Sie sind eigentlich immer in einem stark sezessionistischen Stil gehalten. Eine grosse überschlankte Frauengestalt in weichem fließenden Gewand [...] trägt eine mit Blumen oder Früchten gefüllte Schale auf den erhobenen Armen, ein Mädchen in metallisch schillerndem Kleide [...] lehnt an einem Zifferblatt einer Riesenuhr, zwei in mattfarbige Schleier gehüllte Kinder halten ein ovales glitzerndes Schild, welches als Brosche gedacht ist, zwischen sich – dies und ähnliches sind z. B. Vorwürfe für diese Art lebenden Bildern.» Möglicherweise handelt es sich beim Autor um den Kinoreformer Albert Hellwig.

chitekten Max Urban, der im Prager Filmarchiv unter dem zugewiesenen Titel *ŽIVÉ MODELÝ* (Lebende Bilder, CZ 1910) geführt wird. Die überlieferte Fassung besteht aus sieben, bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde etwa 12-sekündigen filmischen Einstellungen, in denen je eine im Stile antiker Skulpturen posierende Darstellerin auf einem Podest vor abgedunkelter Tapiserie erscheint (Abb. 14). Deutsche Zwischentitel kündigen jeweils die Titel der gestellten Bilder an: «Der Sieg», «Der Herbst» usw. In seiner allegorischen oder mythologischen Ikonographie, der simplen Reihenstruktur und im Rekurs auf den vorherrschenden bürgerlichen Kunstgeschmack um die Jahrhundertwende ähnelt der Film den französischen Gaumont-Produktionen. Während es dort jedoch meist darum ging, aus der kompositorischen Verschmelzung von menschlichen Posen, Naturaufnahmen und Filmtechnik (Masken, Überblendungen) einen piktoralen und an Schaunummern der Varietébühnen erinnernden Bildeffekt zu erzielen, verlässt sich *ŽIVÉ MODELÝ* fast vollständig auf den bereits profilmisch gegebenen Schönheitseffekt der posierenden Körper. Zudem kommt der Film mit noch weniger Bewegung aus. In allen Einstellungen werden die Posen nach der Aufblende für mindestens vier Sekunden gehalten, erst dann beginnen die Figuren, sich zu bewegen. Dabei handelt es sich jeweils nur um partielle und betont langsame Bewegungen, während die Posen an sich gewahrt bleiben. So streckt etwa die Figur in der ersten Einstellung nur ganz allmählich ihren linken Arm aus, um ihn gleich darauf wieder in die Ausgangsposition zu bringen, und auch in den meisten anderen Einstellungen des Films sind es lediglich Arme oder Finger, die sich sanft in Bewegung setzen. Die statischen Posen der *Tableaux vivants* machen somit – ähnlich wie in den früheren Filmen von *Biograph* – das eigentliche Zentrum des Films aus, während die lediglich ergänzend hinzugefügten Bewegungen wie ein nur minimales Zugeständnis an das Medium des Films wirken.

## Schluss

Wenn Aufführungen von *Tableaux vivants* um 1900 in vieler Hinsicht populär-bürgerlichen Vorstellungen von Kunst und Kontemplation des Schönen entsprachen, so stellten sie mit ihrer ostentativen Ausstellung luminöser und spektakulärer Körperbilder zugleich ein Attraktions-Dispositiv dar. Für die Betreiber der großen Varietéhäuser kamen sie somit dem Bestreben, neue visuelle Sensationen zu bieten, und dem simultanen Anspruch, einem bürgerlichen Publikum «Kunst» zu präsentieren, gleichermaßen entgegen. Mit der Überführung spezifischer Inszenierungsweisen und Bildmotive von *Tableaux vivants* in den Film konnte

dieser doppelte Adressierungsmodus der «Attraktion des Schönen» auch im neuen Dispositiv der Kinovorführung zur Geltung kommen. So wie ihre entsprechenden Live-Aufführungen präsentierten Filme wie *PORCE-LAINES TENDRES* und *ŽIVÉ MODELÝ* wohlgeformte, frontal zum Betrachter angeordnete Körper, die durch einen technischen Wandlungsprozess zu ostentativ ausgestellten Bildattraktionen wurden, stets aber in ihrer spezifischen Komposition und vielfach auch in ihren Bildinhalten eine gewisse Nähe zur bildenden Kunst wahrten. Der Wechsel von der Varieténummer zum Filmsujet konnte indes schon deshalb so gut gelingen, weil das Kinodispositiv dem der Tableaux vivants, als einer «Dunkelnummer» des Varietés, auffallend glich: In beiden Fällen wurde eine Fokussierung der Aufmerksamkeit auf eine Abfolge tendenziell entmaterialisierter und oftmals farbiger Lichtbilder erreicht.

Sowohl die «Attraktion des Schönen» als auch der eingangs skizzierte filmtheoretische Diskurs sind als Ausdrucksformen einer sich verändernden visuellen Kultur um 1900 zu deuten, in der die entstehenden Massenmedien vielfältige und teils widersprüchliche Symbiosen mit den etablierten Künsten eingingen. Innerhalb dieser kulturellen Aushandlungen nahm das Moment der Stilllegung zentrale Bedeutung ein und wirkte als Denkfigur und als spezifische Gestaltungsstrategie bestimmend auf den theoretischen Diskurs und die ästhetischen Praktiken der Zeit ein.<sup>47</sup> Es strukturierte sowohl die Vorstellungen von Schönheit im Filmbild, wie sie unter anderem in den Texten der Kinoreformer zum Ausdruck kamen, als auch den Prozess der Bildwerdung im Tableau vivant (auf der Bühne wie im Film). Erst im Modus des Fixierten, so scheint es, konnte der Versuch einer Übereinkunft von tradiertem Ästhetik und anbrechender Medienmode in Ansätzen gelingen.

In den analysierten Filmbeispielen brachten die tendenziellen, partiellen oder temporären Stillstellungen des Bewegungsbildes harmonische und überschaubare Bildkompositionen hervor. Diese Tendenz zur bildlichen Fixierung und Orientierung am Tableau vivant kam zeitgleich auch im entstehenden Spielfilm zur Geltung. Bestimmte Momente der Spielhandlung verdichteten sich hier gleichsam zu visuellen Haltepunkten innerhalb des filmischen Erzählflusses, wenn die mobilen Figurenanordnungen für Augenblicke zu überschaubaren, einprägsamen und in ihrer Bedeutung herausgehobenen Bildkompositionen gerannen und dabei oftmals auf bekannte Gemälden vorlagen rekurrten.<sup>48</sup> Interessant an Filmen wie den hier vorgestellten ist jedoch, dass sie gerade nicht innerhalb eines Erzählzusam-

47 Zu Verfestigung und Verflüssigung als «Denkfiguren» um 1900 vgl. Assmann 1991.

48 Solche filmischen Gemäldenachstellungen finden sich bis heute im narrativen Spielfilm. Für eine transhistorische Perspektive vgl. u. a. Barck 2008; für den Stummfilm u. a.



menhangs auf das Tableau vivant zurückgreifen, sondern dessen Stillstand ostentativ als *visuelle Attraktion* (des Schönen) ausweisen; sie übernehmen so auch nicht nur das strukturelle Moment des Anhaltens und den Bezug auf Bildmotive der Malerei, sondern referieren unmittelbar auf zeitgleich existierende Tableaux-vivants-Attraktionen der Variététheater.

Die nachgezeichnete Übertragung der Kategorie des Schönen auf Phänomene der Massen- und Schaulustkultur, die damit verbundene Idee einer Bewegungsdomestizierung und der Adressierungsmodus der ›Attraktion des Schönen‹ erscheinen ambivalent. Einerseits lassen sie sich als konservative Reaktionen auf die Erschütterung bisher gültiger ästhetischer Grundsätze und Hierarchien durch neue mediale Dispositive und Bildformen wie Kino und Film verstehen. Gleichzeitig waren, wie gezeigt wurde, bereits diese ›konservativen‹ Tendenzen *in sich* widersprüchlich und konnten jeweils *divergierende* Auffassungen vom Ästhetischen in sich vereinen. So reflektierte der Diskurs zum Film als ›Malerei in Bewegung‹ den Bedarf nach Rückgriff auf vertraute Kategorien der klassischen Ästhetik und *gleichzeitig* die zögerliche Annäherung des Bildungsbürgertums an die Medienmoderne. Die ›Attraktion des Schönen‹ stellte entsprechend eine Überlagerung von klassischer Bildgestaltung und ostentativem (Attraktions-) Gestus der modernen Schau-Dispositive dar und konnte gerade deshalb im Film besonders deutlich zur Geltung kommen. Die hier vorgestellten Filmen versuchten also nicht, dem Kino einfach eine antiquierte Vorstellung vom Schönen ›überzustülpen‹, vielmehr lassen sich in ihnen komplexe Schichtungen unterschiedlicher und teils widersprüchlicher ästhetischer Auffassungen ausmachen.

Es lässt sich indes vermuten, dass Filme wie *PORCELAINES TENDRES* in den Augen mancher zeitgenössischer Verfechter von Kunst und Ästhetik wohl eher eine Tendenz zur ›Banalisierung‹ des Künstlerischen im Sinne des ›Hübschen‹, ›Dekorativen‹ oder gar ›Kitschigen‹ darstellten, die im weiteren Verlauf der Filmgeschichte noch ihre eigenen Abwehrmechanismen hervorrufen sollte (vgl. Galt 2011). So wandte sich ein Großteil der klassischen Filmtheorie der 1920er und 1930er Jahre – besonders deutlich etwa Béla Balázs und Jean Epstein – gerade dezidiert *gegen* Elemente des Malerischen, Dekorativen, Stilisierten und Stillgelegten im Filmbild<sup>49</sup> und

Brewster/Jacobs 1997, Blom 2001 und zuletzt Askari 2014. Vgl. auch den Aufsatz von Valentine Robert in diesem Band.

49 Dabei wird zum Teil auch metaphorisch auf Tableaux vivants (als ›lebende Bilder‹ bezeichnet) verwiesen: »Keine Malerei. Gefahr lebender Bilder im Kontrast von Schwarz und Weiß. Klischees für die Laterna magica. Impressionistische Kadaver« (Epstein 2008, 36) »Ein Film hat unter anderem auch eine Augenweide zu sein. Doch die dekorative Regie verfällt gar häufig in den Fehler, daß sie zu schön ist. Das dargestellte Leben bekommt etwas kunstgewerblich Geziertes. Und Gruppen, die immerfort in

hob umgekehrt wieder jene kinematographischen Qualitäten hervor, die schon im frühesten Filmdiskurs um 1900 auffällig geworden, von den Theoretikern kinoreformerischen Einschlags jedoch ›verdrängt‹ worden waren. Nun brachte man gerade *diese* Qualitäten – etwa Flüchtigkeit und Zufall – mit dem Begriff des Schönen in Zusammenhang.<sup>50</sup>

Vorstellungen vom Schönen im Film scheinen sich somit durch die Geschichte des Films und der Filmtheorie hindurch immer wieder um recht ähnliche Gestaltungsweisen und theoretische Auffassungen herum zu kristallisieren – oder sich gerade in stetem Wechselspiel davon abzugrenzen. Die Idee von Schönheit als einer visuellen Qualität, die vor allem stillstehenden und harmonisch arrangierten Bildern eignet und deshalb in der Malerei bereits ihren Höhepunkt gefunden hat, ist einer dieser beharrlich aufgerufenen Topoi des Ästhetischen – ob als formelhafte Beschwörung in der journalistischen Filmkritik oder umgekehrt als ›Schreckgespenst‹ einer filmtheoretisch grundierten Auffassung, der gerade das Fließende und Veränderliche filmischer Erfahrung zum Inbegriff des Schönen wird.

## Literatur

- Anon. [J.G.] (1914) ›Kunst und Schönheit im Film‹. In: *Der Kinematograph* 375, o.S.  
 Askari, Kaveh (2014) *Making Movies into Art: Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood*. London: Palgrave Macmillan.  
 Assmann, Aleida (1991) ›Fest und flüssig. Anmerkungen zu einer Denkfigur‹. In: *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Hg. v. dems. und Dietrich Hart. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 181–199.  
 Balázs, Béla (2001) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.  
 Barck, Joanna (2008) *Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux vivants: ›Lebende Bilder‹ in Filmen von Antamaro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: Transcript.

tadellos dekorativen Linien gestellt sind, machen den Eindruck von gut einstudierten Ballettszenen. Wenn aber der Film zu einer Reihe ›lebender Bilder‹ wird, dann verlieren seine Bilder das Lebendige» (Balázs 2001, 54).

- 50 So bereits bei Louis Delluc: ›la beauté profonde de la minute qui passe‹ [›die tiefe Schönheit des vergehenden Moments‹] und ›la beauté du hasard‹ [›die Schönheit des Zufalls‹] (1986, 31). Rosalind Galt in *Pretty* (2011) sieht eine kontinuierliche Linie, die von der klassisch-idealistischen Ästhetik Kants bis in die Filmtheorie der 1950er Jahre (bei André Bazin) hinein führt und sich nicht zuletzt in der Hochschätzung des ›Wertvollen‹ und in der entsprechenden Abwertung des Hübschen, als dem bloß oberflächlich Schönen, äußert. Hier muss jedoch einschränkend hinzugefügt werden, dass die meisten der klassischen Filmtheoretiker das Hübsche und Dekorative im Film wohl nicht schwerpunktmäßig deshalb ablehnten, weil sie sich als Verteidiger der idealistischen Ästhetik und als Gegner einer vermeintlichen Trivialisierung von Kunst sahen, sondern weil sie in der unreflektierten Aneignung der bildenden Künste durch den Film *insgesamt* ein illegitimes und zum Scheitern verurteiltes Unternehmen sahen – und zwar deshalb, weil auf diese Weise das für sie revolutionär Neue filmischer Bildästhetik (gefasst in Begriffen wie Dellucs ›Photogénie‹) gleichsam unterdrückt werde.

- Binotto, Johannes (2012) «Wes-Anderson-Retrospektive. Die Welt als Puppenhaus». In: *Neue Zürcher Zeitung* (31.10.2012). Online: <http://bit.ly/1KVwIaM> (04.09.2015).
- Blom, Ivo (2001) «Quo Vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between». In: *La decima musa: Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse: Cinema and other Arts*. Hg. v. Leonardo Quaresima und Laura Vichi. Udine: Forum, S.281–292.
- Bottomore, Stephen (1996) ««Nine Days' Wonder»: Early Cinema and its Sceptics». In: *Cinema: Beginnings and the Future*. Hg. v. Christopher Williams. London: University of Westminster Press, S.135–149.
- Brandl-Risi, Bettina (2013) *BilderSzenen: Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Bruns, Max (1992) [ohne Titel, 1913]. In: «Kino und Buchhandel» [Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel – eine Auswahl]. In: Schweinitz (Hg.), S.272–289.
- Crary, Jonathan (1999) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press.
- Delluc, Louis (1986) «Beauté» [«La beauté du cinéma», 1917]. In: Ders.: *Cinéma et Cie. Écrits cinématographiques*. Bd. 2.1. Hg. v. Pierre Lherminier. Paris: Cinéma-thèque française, S.30–33.
- De Vry, Henry (1909) «Dunkelnummern: eine fachtechnische Plauderei». In: *Das Organ* 48, S.6–8.
- Epstein, Jean (2008) «Bonjour Cinéma» [frz. 1921]. In: Ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Aus dem Französischen von Ralph Eue. Wien: Syne-ma, S.28–36.
- Diederichs, Helmut H. (2001) *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Online: <http://bit.ly/1KVwBfa> (04.09.2015).
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Dulac, Nicolas/Gaudreault, André (2006) «Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series». In: Strauven (Hg.), S.227–244.
- Faulk, Barry, J. (2004) ««Spectacular» Bodies: Tableaux vivants at the Palace Theatre». In: Ders. (2004) *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*. Athens: Ohio University Press, S.142–187.
- Feuillade, Louis (2016) «Der ästhetische Film» [1910]. In: *Die Zeit des Bildes ist angebrochen ... Französische Intellektuelle, Theoretiker und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie, 1906–1929*. Hg. v. Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler. Berlin: Alexander Verlag (im Erscheinen).
- Freeburg, Victor (1918) *The Art of Photoplay Making*. New York: MacMillan.
- (1923) *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: MacMillan.
- Galt, Rosalind (2011) *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York u. a.: Columbia University Press.
- Gonzaga Urbina, Luis (2008) «Le Cinématographe» [1896]. In: *Le cinéma. Naissance d'un art 1895–1920*. Hg. v. Daniel Banda und José Moure. Paris: Flammarion, S.44–47.

- Gunning, Tom (1990) «The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde» [1986]. In: *Space Frame Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 56–62.
- (1995) «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator» [1989]. In: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Hg. v. Linda Williams. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, S. 114–133.
  - (2009) «The Attraction of Motion: Modern Representation and the Image of Movement». In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligenza und Klaus Kreimeier. New Barnet: John Libbey, S. 165–173.
- Günsberg, A. (1903) «Aesthetik bei Variété-Darbietungen». In: *Das Programm* 79, o.S.
- (1906) «Psychologische Wirkungen von Schaunummern». In: *Der Artist* 1140, o.S.
  - (1907) «Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen» [1907]. In: *Der Kinematograph* 1 (1907), o.S.
- Günther, Hans (1909) «Moderne Ziele der Kinematographie». In: *Die Lichtbild-Bühne* 49, S. 529–531.
- Häcker, Hermann (1907a) «Das Recht auf Schönheit». In: *Der Kinematograph* 41, o.S.
- (1907b) «Zur Dramaturgie der Bilderspiele». In: *Der Kinematograph* 32, o.S.
  - (1908) «Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken (II.): Können kinographische Vorführungen «höheren Kunstwert» haben?». In: *Der Kinematograph* 86, o.S.
  - (1913) *Kino und Kunst* (Lichtbühnen-Bibliothek 2). Mönchengladbach: Lichtbilderei Volsvereins-Verlag.
  - (1992) «Kinematographie und echte Kunst» [1912/1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 306–311.
- Hellwig, A. (1909) «Lebende Bilder einst und jetzt». In: *Das Organ* 19, S. 1–2.
- Jooss, Birgit (1999) *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Kessler, Frank (2006) «The Cinema of Attractions as Dispositif». In: Strauven (Hg.), S. 57–69.
- Kleibömer, G. (1909) «Kinematograph und Grammophon im Dienste der Kunst». In: *Der Kinematograph* 127, o.S.
- Kurz-Elsheim, Franz (1904) «Variété und Kunst». In: *Der Artist* 1022, o.S.
- Lange, Konrad (1912) «Der Kinematograph vom ästhetischen Standpunkt». In: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, 100. Flugschrift des Dürerbundes zur Ausdruckskultur*. Hg. v. Robert Gaupp und dems. S. 12–50.
- (1920) *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Lasker, Franz (1904) «Zur Aesthetik der Circus-Kostüme». In: *Der Artist* 1025, o.S.
- Maase, Kaspar (1997) *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Melcher, Georg (1909) «Regie in der Filmfabrik». In: *Der Kinematograph* 128, o.S.
- Mellini, Arthur (1910) «Kunst und Schönheit im Dienste des Geschäfts». In: *Der Kinematograph* 197, o.S.
- Musser, Charles (2006) «A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s». In: Strauven (Hg.), S. 159–179.
- Runge, Jörn E. (2009) *Olga Desmond. Preußens nackte Venus*. Friedland: Steffen.
- Schiller, Friedrich (1994) «Über Anmut und Würde» [1793]. In: Ders.: *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, S. 69–136.

- Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Schwartz, Vanessa R. (1995) «Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris». In: *Cinema and the Invention of Modern Life*. Hg. v. ders. und Leo Charney. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 297–319.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig: Reclam.
- (2010): «Hypnotismus, früher Film: Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer». In: *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Hg. v. Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow. Zürich: Chronos, S. 457–475.
- Serner, Walter (1992): «Kino und Schaulust» [1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 208–214.
- Simmel, Georg (2008) «Kant und die moderne Ästhetik» [1903]. In: Ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 163–178.
- Stead, W.T. (1906) «Notes from London». In: *Der Artist* 1128, o.S.
- Strauven, Wanda (Hg.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Taudien, Gustav (1913) «Maler heraus!». In: *Der Kinematograph* 348, o.S.
- Viner, Brian (2014) «A screen masterpiece: As beautiful as the artist's own paintings, with extraordinary acting by Timothy Spall, this study of Turner is a stroke of genius». In: *The Daily Mail* (31.10.2014). Online: <http://dailym.ai/1KVwhxc> (04.09.2015).
- Winter, O. (1996) [«Life is a Game According to a Set of Rules»] [1896]. In: *In the Kingdom of Shadows: A Companion to Early Cinema*. Hg. v. Colin Harding und Simon Popple. London: Cygnus Arts Press, S. 13–17.
- Wolf-Czapek, Karl Wilhelm (1908) *Die Kinematographie: Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes*. Dresden: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- (1910) «Ueber den Stil des Kunstfilms». In: *Der Kinematograph* 189, o.S.